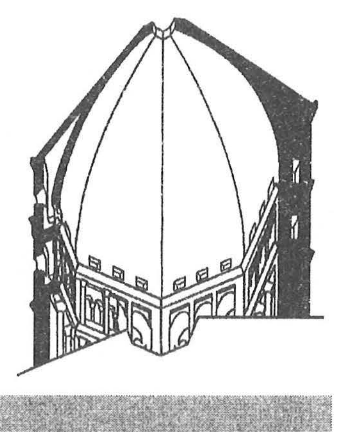




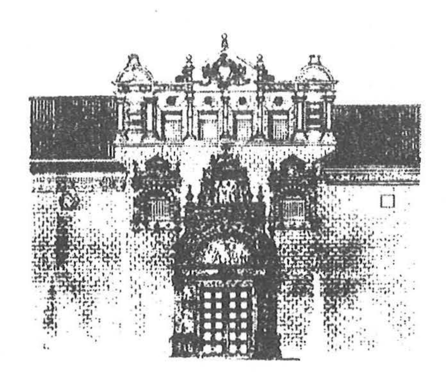
XII

ARQUITECTURA E HISTORIA

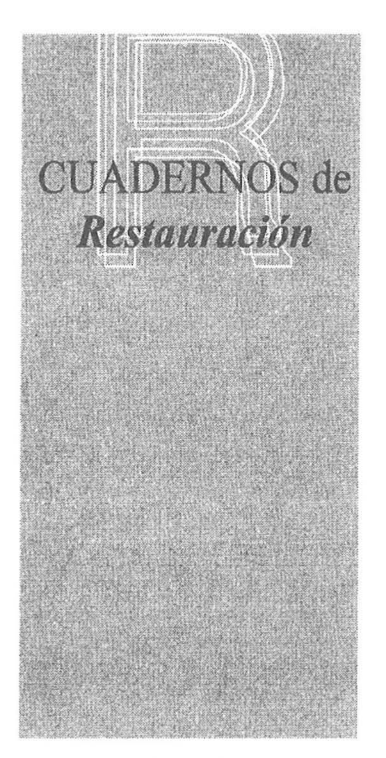
EL PROYECTO DE ACTUACIÓN SOBRE LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

ILDEFONSO MUÑOZ COSME

Proyecto de Obras en el Hospital de Santa Cruz de Mendoza
~Toledo~



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID



XII

ARQUITECTURA E HISTORIA

EL PROYECTO DE ACTUACIÓN SOBRE LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

ILDEFONSO MUÑOZ COSME

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

Arquitectura e Historia.
El proyecto de actuación sobre la arquitectura histórica

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Composición y maquetación: Daniel Álvarez Morcillo.
CUADERNO 71.01
ISBN: 84-95365-21-9
Depósito Legal: M-1756-2000

El texto que publica esta entrega Nº 12 de *Cuadernos de Restauración*, es la lección presentada por el profesor Ildefonso Muñoz Cosme en su oposición de Titular de esta Escuela de Arquitectura de Madrid, en el año 1988. Siendo un texto de carácter generalista e introductorio, creemos, tiene vigencia y valor para presentar aquí como una lección introductoria de este *Curso Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano* 1999-2000 al que Ildefonso Muñoz se incorpora como profesor.

Angelique Trachana
Coordinadora

ARQUITECTURA E HISTORIA

EL PROYECTO DE ACTUACION SOBRE LA ARQUITECTURA HISTORICA

INTRODUCCION.

1.- GENESIS DEL CONCEPTO DE RESTAURACION.

La nueva visión de la arquitectura histórica:
Schinkel, Viollet-le-Duc, Semper.

El contenido ético de la proyectación:
Pugin, Ruskin, Morris.

2.- HACIA UNA TEORIA MODERNA DE LA CONSERVACION.

El debate sobre el valor monumental:
Riegl, Simmel, Benjamin.

El antihistoricismo de las vanguardias:
Muthesius, Poelzig, Sant'Elia, Loos, Le Corbusier.

La conformación de una teoría universal:
Boito, Giovannoni, Carta de Atenas.

3.- EL CASO ESPAÑOL: UN PROCESO INTERRUMPIDO.

El debate entre conservadores y restauradores:
Lampérez, Torres Balbás, Martorell.

Culminación y ruptura del proceso.

4.- LA CRISIS DEL MODELO.

La extensión a la ciudad.

La rehabilitación.

La crisis de la modernidad.
Besset, Annoni, Crema, Bonelli, Pane, Quaroni,
Brandi, Carta de Venecia, Sanpaolesi, Gregotti,
Grassi, Solá-Morales.

5.- ELEMENTOS PARA UNA TEORIA DE LA ACTUACION SOBRE LA ARQUITECTURA HISTORICA.

Principios básicos.

Proyecto e investigación: Dos aspectos de un mismo proceso.

El diagnóstico como punto de partida de la proyectación.

La actuación como interpretación de la arquitectura histórica.

La actuación como operación arquitectónica actual.

La reutilización como factor decisivo en la actuación.

La actuación sobre la arquitectura histórica en su dimensión urbana

La actuación sobre la arquitectura histórica en su dimensión social

La actuación sobre la arquitectura y la ciudad históricas es un aspecto sectorial de la disciplina que tiene en estos últimos años una gran relevancia en el marco de la cultura arquitectónica. Esta circunstancia hace que sea una materia de gran importancia a considerar en el proyecto didáctico.

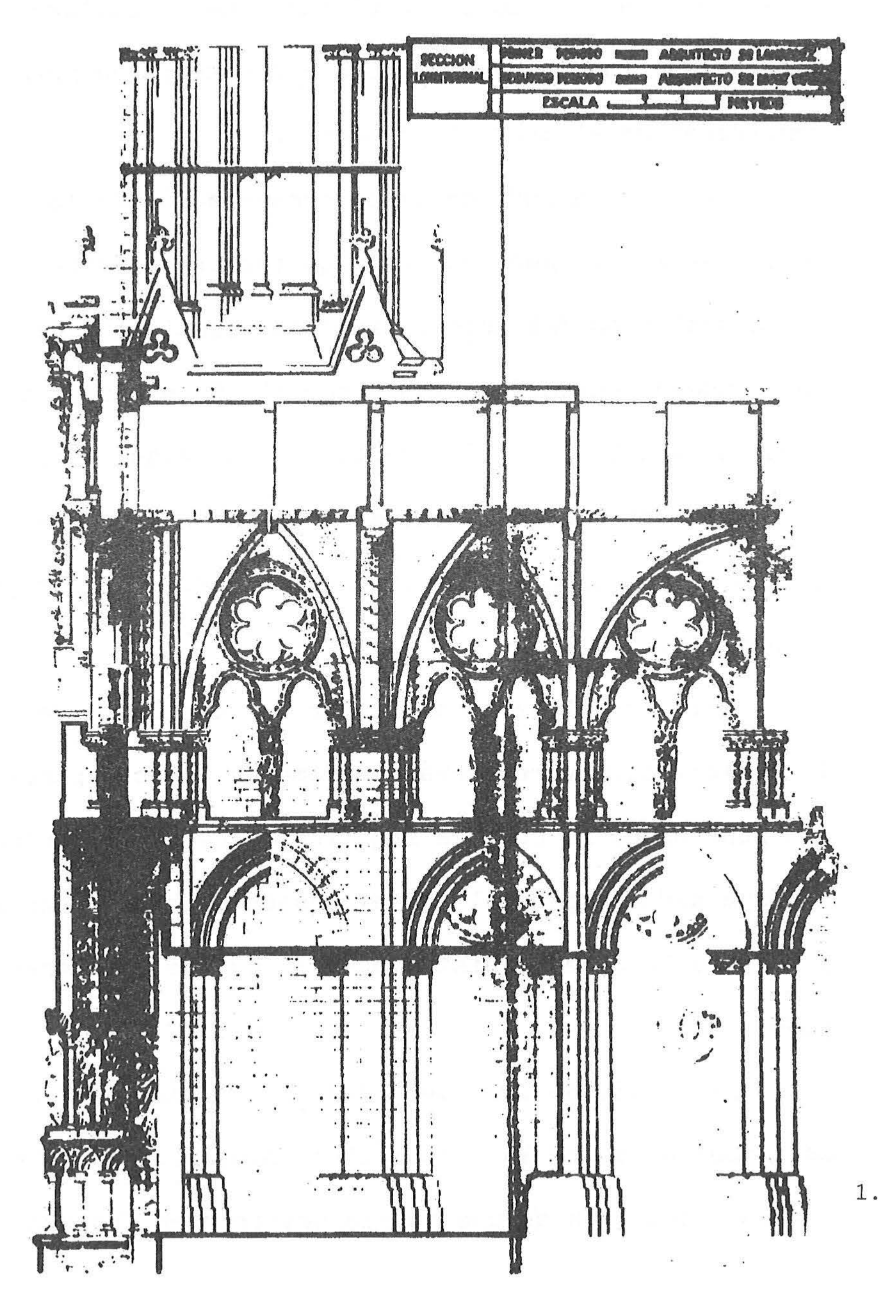
La cultura moderna de la conservación de la arquitectura histórica nace, al igual que la arquitectura moderna en su conjunto, de la evolución del eclecticismo novecentista y de la incorporación de un nuevo contenido ético y social. Su eclosión sucede de manera simultánea a la aparición de las vanguardias, y su configuración como corpus establecido y unitario es un acontecimiento coincidente con la formulación del movimiento moderno como código universal de referencia.

Ello nos lleva a considerar los episodios de la tradición de la conservación y restauración como un aspecto parcial de un desarrollo general de la cultura arquitectónica en su conjunto. Que esto no haya sido en general así expresado es consecuencia de la escasez y marginalidad de la historiografía que de esta tradición se ha ocupado.

La crisis de la modernidad es también la crisis del sistema de actuación sobre la arquitectura histórica establecido como clásico. La disolución de una teoría unitaria en fragmentos teóricos, el

predominio de un subjetivismo operativo y la propugnación de una pluralidad con ausencia de normas llega también al campo de la intervención arquitectónica, disolviendo el corpus teórico.

Pero sin embargo es posible plantear en nuestro momento actual en lugar de un sistema único y universalmente válido, una serie de reflexiones y principios que puedan contribuir a impulsar nuevos desarrollos teóricos y a servir de puntos de referencia a la práctica de la actuación sobre la arquitectura histórica.



1. Vicente Lampérez y Romea y Modesto López Otero. Catedral de Cuenca. 1909-1936

I.- GENESIS DEL CONCEPTO DE RESTAURACION

La primera tradición que podemos considerar como factor en la conformación de la moderna cultura de la conservación y la restauración es aquella que partiendo del historicismo desarrolla las fuerzas evolutivas que en éste se encontraban, hasta llegar a postular algunos de los principios de la modernidad. Es ésta la tradición que parte de Schinkel y se desarrolla con Viollet-le-Duc y Semper.

Naturalmente este desarrollo se encuentra íntimamente relacionado con el nacimiento de la arqueología y el interés por las historias nacionales, en el marco de la cultura de la Ilustración. Los efectos de la revolución francesa, al instituir como bienes públicos los edificios integrantes del patrimonio arquitectónico, se dejan sentir en la práctica de la restauración, que en lo sucesivo será una labor de Estado.

Así lo entiende Schinkel cuando en 1815 escribe: "Muchos edificios medio asolados de decisivo valor histórico o artístico podían recuperar en esta ocasión una perfecta restauración en el espíritu del tiempo antiguo, en la que se decidiera lo mismo para la conservación de estos tesoros, y así al mismo tiempo, con la alta meta de la conservación se ganara también la utilidad de la forma más digna".[1]

El concepto historicista de la restauración que ya estaba presente en Schinkel alcanzará su explícita formalización en la obra de Viollet-le-Duc. Pero para nuestro análisis nos interesa más que la propia definición de la materia, la apertura de un nuevo campo de análisis y comprensión de la arquitectura histórica que con él se efectua.

El racionalismo que impregna la obra del arquitecto francés le lleva a afirmar que cada forma tiene su razón y a contemplar cada arquitec-

tura como la materialización de unos principios generales y universalmente válidos. Ello supone una íntima unión entre teoría e historia, y entre ésta y el proyecto.[2]

Viollet es deudor en su visión de la arquitectura del desarrollo científico de la ciencia decimonónica. La paleontología de Cuvier, así como el desarrollo de otras disciplinas habían proyectado una nueva luz sobre el conocimiento. La posibilidad de realizar una taxonomía del edificio y reconstruir los sucesivos estadios evolutivos de un estilo es lo que le hace aceptar la actuación sobre la arquitectura histórica como una fiel reconstrucción de un mensaje inacabado o desfigurado.

Por estas razones llega a afirmar que "restaurar un edificio no es cuidarlo, repararlo o rehacerlo. Es restablecerlo por completo en un estado que puede no haberse dado en ningún momento"[3]. La posibilidad de acabar un mensaje inconcluso en el edificio implica la seguridad de poder determinar científica e inequívocamente todos los elementos integrantes del diseño, lo cual equivale a considerarse en posesión de las reglas universales de composición.

Esta misma visión es la que se manifiesta en los escritos de Gottfried Semper: "Como en las obras de la naturaleza, las creaciones de nuestras manos están relacionadas unas con las otras por unas cuantas ideas básicas, cuya expresión más simple está en ciertas formas y en ciertos tipos originarios. Sería importante indicar algunos de estos tipos básicos de las formas artísticas y seguirlos en su progreso gradual hasta su máxima evolución. Aplicado al arte, este método, semejante al seguido por el barón Cuvier, nos ayudaría al menos a lograr una clara visión de conjunto e incluso hasta la base de una teoría del estilo y de una especie de tipología o de método eurístico".[4]

Semper plantea de esta forma una transposición del método científico a la historia, para a través de aquél poder llegar a determinar los tipos básicos y su evolución. Ello supone no sólo la capacidad de entender cada objeto arquitectónico en su totalidad, sino sobre todo la afirmación de que existen unas leyes generales y universales que son a su vez cognoscibles y utilizables.

El paso siguiente es hacer ese conocimiento operativo y mediante el mismo conciliar historia y proyecto en el acto mismo de la restauración. La unidad de estilo puede así, según Viollet-le-Duc, ser conseguida desde el conocimiento de los tipos edificatorios y del estilo y su posterior utilización.

Si esta postura eminentemente historicista llevó a generalizar un tipo de restauración revivalista, no podemos sino valorar su decisiva aportación para la evolución de los conceptos en dos aspectos:

De un lado clausura definitivamente el tipo de intervención que durante el barroco y el neoclasicismo se había dado. En lo sucesivo la intervención sobre la arquitectura histórica partirá del análisis y el conocimiento de ésta.

Ese mismo conocimiento que se presenta a partir de este momento como posible, será factor decisivo en la actuación sobre la arquitectura histórica, como condicionante de base del diseño, que ya nunca será independiente del mismo.

Paralelamente a este desarrollo se produce una toma de conciencia del papel social de la arquitectura. Pugin inaugura una tradición de coherencia entre obras arquitectónicas y la sociedad para la que son creadas, que tendrá como continuadores a Ruskin y Morris.

Para ellos la historia es una fuente de conocimiento, pero los ejemplos de la arquitectura histórica deben de ser celosamente conservados.

El campo de desarrollo del nuevo diseño es externo al de la arquitectura histórica, ya que la restauración es imposible: "El verdadero sentido de la palabra "restauración" no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. No abusaré sobre este punto tan importante; es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura".[5]

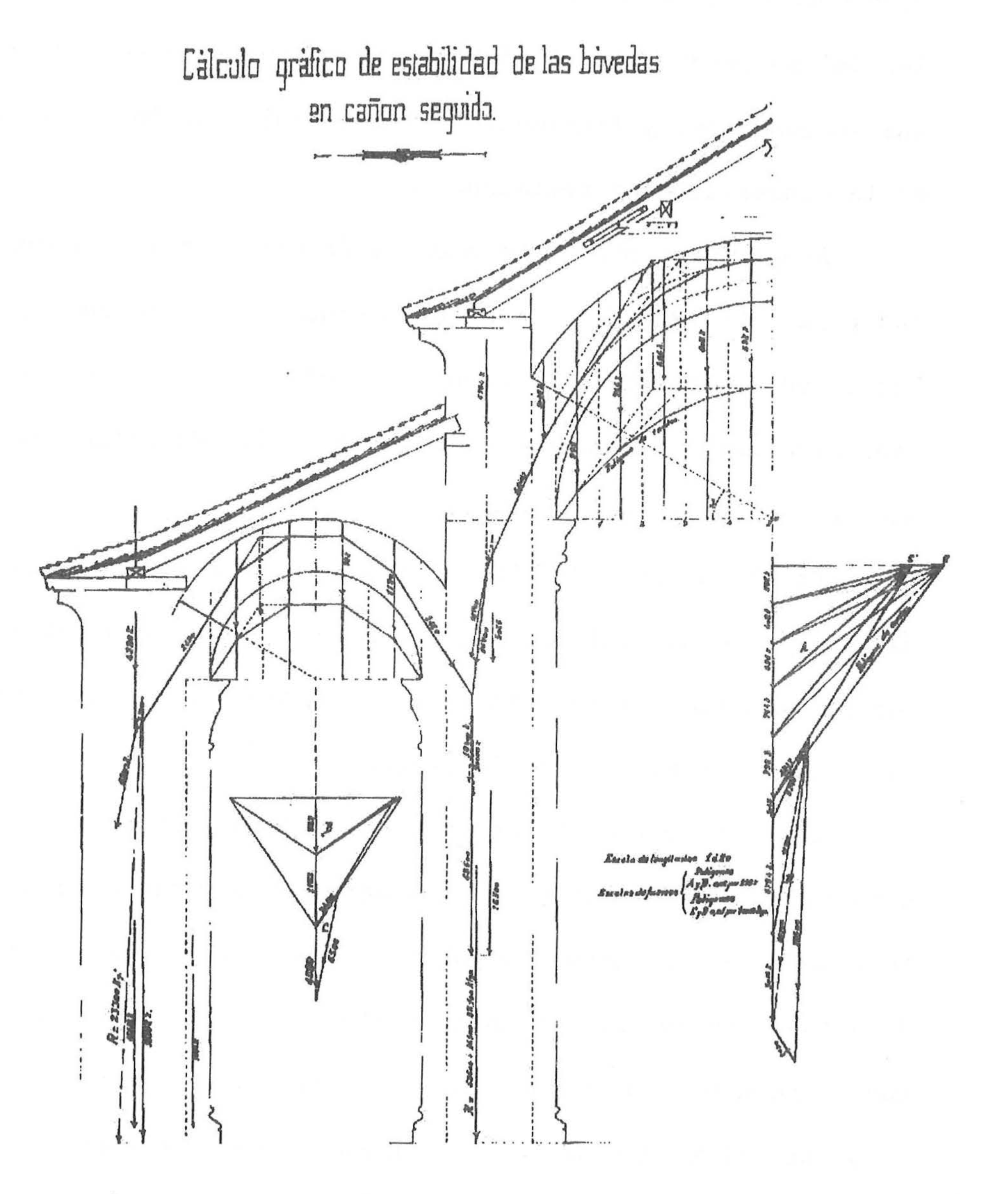
La autenticidad de la obra arquitectónica es un factor decisivo en la valoración de la misma. El proyecto ha de estar íntimamente comprometido con el autor y la sociedad en la que se genera, y esta discusión ética es precisamente la que permite superar el historicismo, del que para Morris "nace la práctica fatal de la "restauración" que, en un periodo de casi cuarenta años, ha causado más daños a las antigüedades de lo que habían hecho los tres siglos precedentes de violencia revolucionaria, de sórdida avaricia y de pedante desprecio".[6]

Para Ruskin el rechazo de la restauración se basa en la ilegitimidad de esta acción: "No tenemos el derecho de tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron y en parte a las generaciones que han de venir detrás".[7]

La conservación del patrimonio arquitectónico se plantea así con una dimensión social que rebasa el ámbito estricto del proyecto arquitectónico. El arquitecto es con ello un intermediario honrado que únicamente vela por una veraz transmisión y conservación de un mensaje que se encuentra en sí concluido.

Esta es la aportación fundamental que podemos ver en los escritos

de Ruskin y Morris: el monumento forma parte de un ciclo histórico concluido y aunque fuera posible culminar su mensaje no es ético. El antihistoricismo se encuentra ya en ello implícito, así como el contenido social de la arquitectura, características esenciales del desarrollo moderno de la arquitectura.



2. Manuel Aníbal Álvarez. San Martín de Frómista. 1896

II.- HACIA UNA TEORIA MODERNA DE LA CONSERVACION

La cristalización de las posturas previamente analizadas en una moderna teoría de la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico no tendrá lugar sino tras medio siglo de debate. En esta evolución podemos señalar tres procesos sintomáticos: el debate acerca del valor del monumento; la visión que del monumento y su conservación tienen las vanguardias, y finalmente, el desarrollo autónomo de la disciplina de la conservación y restauración.

Riegl en su obra "Der moderne Denkmalkultus" plantea la relatividad y subjetividad del concepto de monumento, como cualidad que no nace con el edificio, sino que puede ser posteriormente adquirido. Por otro lado diferencia el valor histórico del valor de antigüedad, propio de nuestro siglo, contraponiéndolos.

En el concepto de Riegl, la apreciación del monumento se aleja cada vez más de su cualidad de obra humana: "Así vemos al culto moderno a los monumentos cada vez más impeler a observar al monumento no como obra humana, sino como obra de la naturaleza".[8]

Este extrañamiento de la arquitectura histórica no es sino una manifestación del sentimiento de discontinuidad histórica que marca la cultura moderna. El monumento ya no es una obra humana sobre la que se puede actuar con los mismos instrumentos que en su construcción, como el historicismo había mantenido. Por el contrario, se vuelve obra del tiempo y la naturaleza que el hombre tan sólo puede falsear.

Este mismo sentimiento es el que observamos en Simmel: "la ruina de una construcción muestra que, en la desaparición y en la destrucción de la obra de arte, han crecido otras fuerzas y otras formas: las de la

naturaleza, ha surgido un nuevo conjunto, una unidad característica... En otros términos, la fascinación de la ruina reside en que en ella una obra del hombre es percibida como un producto de la naturaleza".[9]

Este proceso de alejamiento y descontextualización del monumento, esta discontinuidad con el mundo en el que aquél ha sido creado, llega a su culminación con la posibilidad de reproducción. Para Walter Benjamin, "lo que ha desaparecido en la época de la reproducibilidad técnica es el aura de la obra de arte. El proceso es sintomático; su significado va más allá del ámbito artístico. La técnica de reproducción, así se podría formular, sustrae lo reproducido de la esfera de la tradición".[10]

Esta sensibilidad moderna antihistoricista está presente en las vanguardias. El decidido rechazo de las restauraciones revivalistas es su consecuencia lógica y uno de los ingredientes capitales en la moderna teoría de la actuación sobre la arquitectura histórica.

En 1902 Hermann Muthesius expresaba: "Pero los documentos de antigua cultura, a los que nuestra generación y la que nos suceda con el mismo interés miramos, que inspiran nuestro sentimiento histórico vivo y en evolución, tales documentos de antigua cultura existen ya! Por ello debían ser para nosotros al menos tan valiosos como una apreciada antigua crónica, a la que querer hoy completar sería calificado de idiotez. Y sin embargo, hacemos nosotros lo mismo cotidianamente con nuestros antiguos edificios".[11]

El rechazo de la acción de completar los monumentos en lenguaje histórico es compartido por Poelzig que proclamaba: "Olvidemos también que la utilización de estructuras de otros tiempos en un edificio destinado a satisfacer las necesidades de la vida moderna debe ir acompañada de una adaptación inequívocamente moderna de estas estructuras y que el uso correcto de los materiales y la construcción adaptada conscientemen

te al propósito, da lugar a ventajas que no pueden ser reemplazadas por los embellecimientos decorativos, por muy hábil que sea su aplicación".[12]

Este antihistoricismo militante es el que hace a Sant'Elia escribir en su manifiesto: "Combato y desprecio al embalsamamiento, la reconstrucción y reproducción de monumentos y palacios antiguos".[13]

Por su parte, Adolf Loos en su escrito de 1919 sobre normas para una administración artística expone: "La mejor inteligencia no puede reedificar destruidos monumentos culturales".[14]

Todos ellos son elocuentes ejemplos de una concepción hacia los bienes culturales que no cuestiona su importancia. Aquello que el moderno antihistoricismo rechazaba era la posibilidad de culminar y completar su diseño, y permitir, como soñó Viollet, acabar así el mensaje inconcluso del monumento.

Esa apreciación del patrimonio histórico es la que mostraba Le Corbusier cuando escribía: "El pasado histórico, patrimonio universal, hay que respetarlo. Diré más, hay que salvarlo. Una prolongación del actual estado de crisis conduciría a una rápida supresión de ese pasado".[15]

El último desarrollo a considerar en esta paulatina formación de una moderna teoría de la intervención en las arquitecturas históricas es la evolución autónoma de la disciplina de la conservación del patrimonio arquitectónico como tal.

La figura de Camillo Boito es la que intentará una síntesis de las dos corrientes hasta ese momento existentes. Hombre de profunda cultura, sus esfuerzos se dirigirán a formalizar una teoría que pudiera entenderse como universalmente válida.

Para ello se distancia de las posturas de sus antecesores rechazando tanto la aceptación ruskiniana de la muerte del edificio como las fuertes actuaciones en clave Viollet-le-Duc. Pero tras ese aparente re-

chazo lo que se produce es la recogida y síntesis de dos corrientes fértiles de pensamiento. Boito recoge de Viollet el entendimiento del edificio, la posibilidad de su estudio y comprensión, y con ello la viabilidad de una adecuada conservación arquitectónica. De Ruskin por el contrario el arquitecto italiano hereda el rechazo por el historicismo y la ética que ha de presidir cualquier actuación.

En la "Carta del Restauro" que Camillo Boito propone al Convegno degli ingegnieri e architetti en 1883 se proponen los siguientes puntos:

"1) Diferencia entre lo nuevo y lo viejo.
2) Diferencia de materiales.
3) Supresión de molduras o adornos.
4) Exposición de los elementos desplazados junto al monumento.
5) Inscripción de la fecha en toda pieza renovada.
6) Descripción sobre el monumento.
7) Descripción y fotografías de las fases dispuestas en un lugar próximo.
8) Notoriedad".[16]

Con la doctrina de Boito comienza la tradición de la restauración científica que trata de basarse en criterios objetivos de intervención con el punto de partida en el monumento como documento global y complejo.

Mientras se desarrollaba esta nueva alternativa, la práctica se mantenía dentro de una mayoritaria postura historicista. Luca Beltrami utiliza el concepto de reconstrucción en sus actuaciones, en las que la restauración deviene desarrollo del edificio en su lenguaje histórico. Su más importante obra, el castello Sforzesco de Milán es buena prueba de ello.

Por su parte, Alfonso Rubbiani desarrolla su obra en Bolonia, recogida en su libro "Di Bologna riabellita". La interpretación que Rubbiani

hace de los edificios parte de un profundo estudio histórico-artístico para completar el diseño en base a los elementos arquitectónicos y decorativos del propio edificio y de arquitecturas coetáneas. Su método basado en el de Viollet se preocupa fundamentalmente por los aspectos decorativos.

Las teorías de Boito, si bien en la práctica eran aún minoritarias, serían decisivas para la conformación de los textos programáticos fundamentales. Gustavo Giovannoni sería el eslabón que une las doctrinas de Boito con su formulación definitiva. Desde la administración, Giovannoni lleva a cabo la utilización de los instrumentos que se habían ido generando en los años anteriores.

Una de las principales contribuciones de Giovannoni es la extensión de la problemática de la conservación del patrimonio al entorno del mismo, adelantando así la nueva dimensión urbana que se incorporará al debate tras la segunda guerra mundial.

La Carta de Atenas de 1931 supone la culminación de este proceso que hemos venido analizando, y el reconocimiento institucional e internacional de los puntos de vista que, formulados por Boito, recogían la tradición moderna y la dotaban de una sistematización.

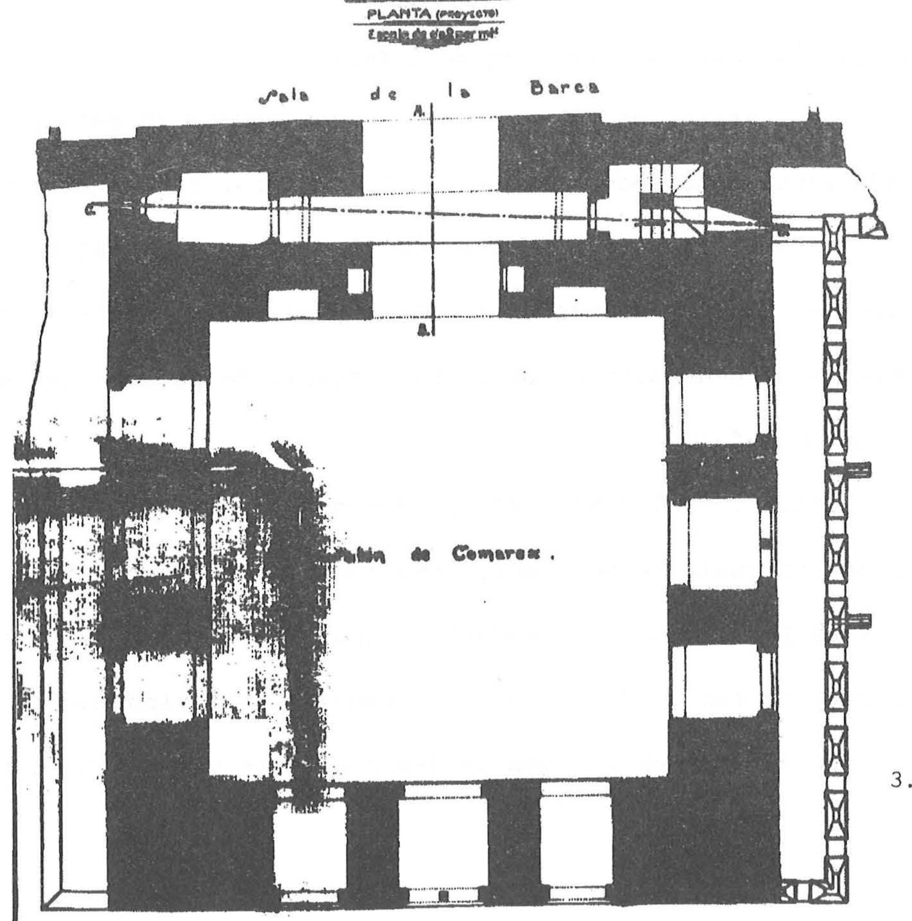
La coincidencia con la transformación a través de los CIAM de los diversos impulsos vanguardísticos de la arquitectura moderna en un sistema académico y la formación de un "estilo internacional" tras la Exposición Internacional de 1932, no es casual en absoluto. De alguna manera la Carta de Atenas participa de ese intento de formulación teórica universal de la modernidad para este área específica de la cultura arquitectónica.

El documento recomienda evitar las reconstituciones, asegurar la conservación con un mantenimiento continuo, el respeto a todas las épocas

del pasado, distinguir las adiciones, asignar un uso adecuado a las inmuebles y atender el entorno de los monumentos.

En cuanto a los aspectos técnicos, la Carta aprueba el empleo prudente de los recursos y materiales de las técnicas modernas, si bien aconseja su ocultación para no alterar el aspecto y carácter del edificio. Recomienda asímismo la colaboración pluridisciplinar de arquitectos con científicos y arqueólogos y la necesidad de realizar un análisis detallado antes de cualquier actuación.

Todos estos aspectos formaban parte de la tradición moderna de la disciplina que se venía desarrollando durante el siglo veinte. Su formulación canónica y universal la hace constituirse en un sistema académico y científico de referencia. Su posterior entrada en crisis no será causada por contradicciones internas sino por la irrupción de nuevos factores y por la crisis global de la cultura arquitectónica.



3. Leopoldo Torre Balbás. Sala de Embajadores de la Alhambra de Granada. 1925

III.- EL CASO ESPAÑOL: UN PROCESO INTERRUMPIDO

La trayectoria que hemos estudiado en la formación de una teoría de la actuación sobre la arquitectura histórica tiene en el caso español un desarrollo paralelo. A la época de las grandes renovaciones neoclási cas sucederá a mediados del siglo diecinueve un tipo de intervenciones historicistas que reclamaban su origen en las doctrinas de Viollet-le-Duc.

Pronto se alzaron contra este tipo de intervención las voces de arqueólogos e historiadores que rechazaban un tipo de intervención que alteraba el valor documental de los edificios y que en las restauraciones destruía las contribuciones de ciertas épocas.

Pero esta crítica al tipo de restauración mayoritaria no llegaría a constituirse como una alternativa hasta ya entrado el siglo veinte, cuando los escritos de Boito habían sido difundidos, y se comenzaban a propagar los movimientos vanguardistas.

La Institución Libre de Enseñanza tendría en este proceso un des tacado papel como modernizadora de la cultura. El Marqués de Venga Inclán desde la Comisaría Regia de Turismo llevaría a cabo las primeras obras de acuerdo con las nuevas corrientes, y el Institut d'Estudis Catalans recogería el pensamiento sobre esta materia de personalidades como Pijoan o Puig i Cadafalch.

Estos intentos sectoriales desembocarían en la creación de una de nominada "escuela conservadora" que tendría representantes como los arquitectos Torres Balbás, Teodoro de Anasagasti o Jeroni Martorell. El en frentamiento con la "escuela restauradora", principalmente representada por Vicente Lampérez y Romea es especialmente virulento en torno al año

veinte. Posteriormente se irán lentamente imponiendo los principios defendidos por la "escuela conservadora".

El predominio de las posturas innovadoras será absoluto durante el periodo republicano, a partir de 1931, fecha que coincide con la Carta de Atenas. Ello significa fundamentalmente la adhesión desde la periferia cultural a un proceso de ortodoxia moderna en la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico.

La posterior evolución será sin embargo singular. La guerra civil supone una ruptura histórica que impedirá una continuidad cultural. La actuación sobre la arquitectura histórica se verá retrotraida a las posturas historicistas de principio de siglo. La ruptura de la vanguardia afectará también a este aspecto concreto de la cultura arquitectónica.

El ulterior desarrollo se dará de una forma marginal con respecto al debate internacional. Las actuaciones tenderán a ser utilizadas políticamente y se realizarán grandes y costosas reconstrucciones. La labor de Regiones Devastadas en los años cuarenta y cincuenta y las obras de Paradores en los sesenta serán exponentes de este tipo de actuación.

Junto a ello se llevará otra tónica de obras de reparación más modestas que, si bien no son tan alteradoras, tampoco se encontrarán dentro de la ortodoxia de la Carta de Atenas. El proceso se había roto y la práctica de la conservación del patrimonio en España se verá anquilosada en una práctica anacrónica.

La extensión de la problemática al centro histórico y a la ciudad en su conjunto y los nuevos conceptos de rehabilitación y reutilización no tendrán cabida en la política estatal en unos años sesenta en los que la amenaza que sufre el patrimonio contrasta con la escasez de instrumentos adecuados para su protección. Sólo después de la instauración de la democracia comenzará a existir un debate y una apertura a las corrientes internacionales.

IV.- LA CRISIS DEL MODELO

Tras la segunda guerra mundial el modelo teórico instaurado y universalmente reconocido entra paulatinamente en crisis al verse inmerso en una nueva realidad. Los factores que desencadenan este proceso se encuentran en nuevas situaciones ante las que la disciplina tiene que enfrentarse, así como en una participación en la general crisis de la cultura moderna.

El primero de estos factores se plantea al finalizar la segunda guerra mundial. La magnitud y el carácter de las destrucciones era de tal calibre que sólo en parte los criterios hasta ese momento esgrimidos servían como norma. Las respuestas que a la catástrofe se dan son de muy variado signo. Mientras en Inglaterra se consolidan las ruinas de los monumentos parcialmente destruidos, en Varsovia se reconstruye todo el centro histórico.

Lo que en cualquier caso resulta evidente en ese momento es que el proyecto sobre la arquitectura histórica no puede plantearse al margen de la ciudad, y que el urbanismo es un instrumento necesario de intervención en la arquitectura y la ciudad antiguas.

El segundo factor de crisis es la extensión de la actuación arquitectónica desde el monumento hasta toda la arquitectura construida, y el desplazamiento de las causas de esa actuación desde una valoración histórica y artística a unas consideraciones sociales y económicas.

La práctica de la rehabilitación, basada en una necesidad de recuperación de un patrimonio construido degradado, se plantea nuevas cuestiones para las que el método canónico de intervención instaurado unos decenios antes, ya no era válido en su totalidad.

Finalmente, existe un tercer factor que se encuentra en la propia esencia de la disciplina y viene condicionado por su entorno cultural. Se trata de la crisis de la modernidad, que provoca un replanteamiento de la cultura arquitectónica en su conjunto.

Como resultado de ello entran en crisis los modelos teóricos y operativos elaborados anteriormente y se cuestiona la posibilidad misma de una teoría de la arquitectura, y por lo tanto, de una teoría de la conservación y restauración como soporte de una actividad práctica.

Las respuestas que a lo largo de esta evolución se han producido son de muy diversos tipos. Desde la "disonancia controlada" de Maurice Besset, como reflejo de la falta de continuidad histórica, a la restauración como revalorización de Ambrogio Annoni: "Hoy se piensa que la restauración no debe ser sólo arte, ni sólo ciencia, sino ambas cosas a la vez (...) Por restauración ya no se entenderá ni recomposición estilística, ni reconstrucción histórica, sino conservación, sistematización, revalorización del edificio".[17]

Este debate tendrá gran magnitud en los años cincuenta y sesenta con las aportaciones del "restauro crítico" de Luigi Crema, la negación del lenguaje moderno de Renato Bonelli, la defensa de la unicidad de cada caso y la posibilidad de encuentro de lenguajes de Roberto Pane o la defensa de la unión de antiguo y nuevo de Quaroni.

Una importante aportación teórica es la realizada por Cesare Brandi, para quien "la restauración constituye el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, para su transmisión al futuro".[18] A partir de esta definición general, Brandi expone tres principios, en base a la recognoscibilidad de las integraciones, la posibilidad de sus

titución de la materia únicamente donde no colabore a la figuración y la exigencia de que cualquier intervención no imposibilite eventuales futuras intervenciones.

Un año después se publica la Carta de Venecia, cuyo contenido no presenta grandes novedades con respecto a la Carta de Atenas, a pesar de que la realidad internacional era muy distinta a aquella existente treinta años antes. Salvo la extensión de la noción de monumento a los conjuntos y la necesidad de protección de éstos, no aporta otros conceptos innovadores.

Es esta la prueba más evidente de la crisis del sistema normativo. Frente a la radical conformación de la problemática con la extensión de la conservación y restauración a la ciudad en su conjunto, superando actuaciones puntuales, y la incorporación de todo el patrimonio edificado a la rehabilitación, no se avanza en la elaboración de una teoría acorde con esta situación.

La disciplina, como la propia arquitectura moderna, entra en crisis; una crisis que se manifiesta en su contenido social, en sus criterios teóricos y en su propia naturaleza.

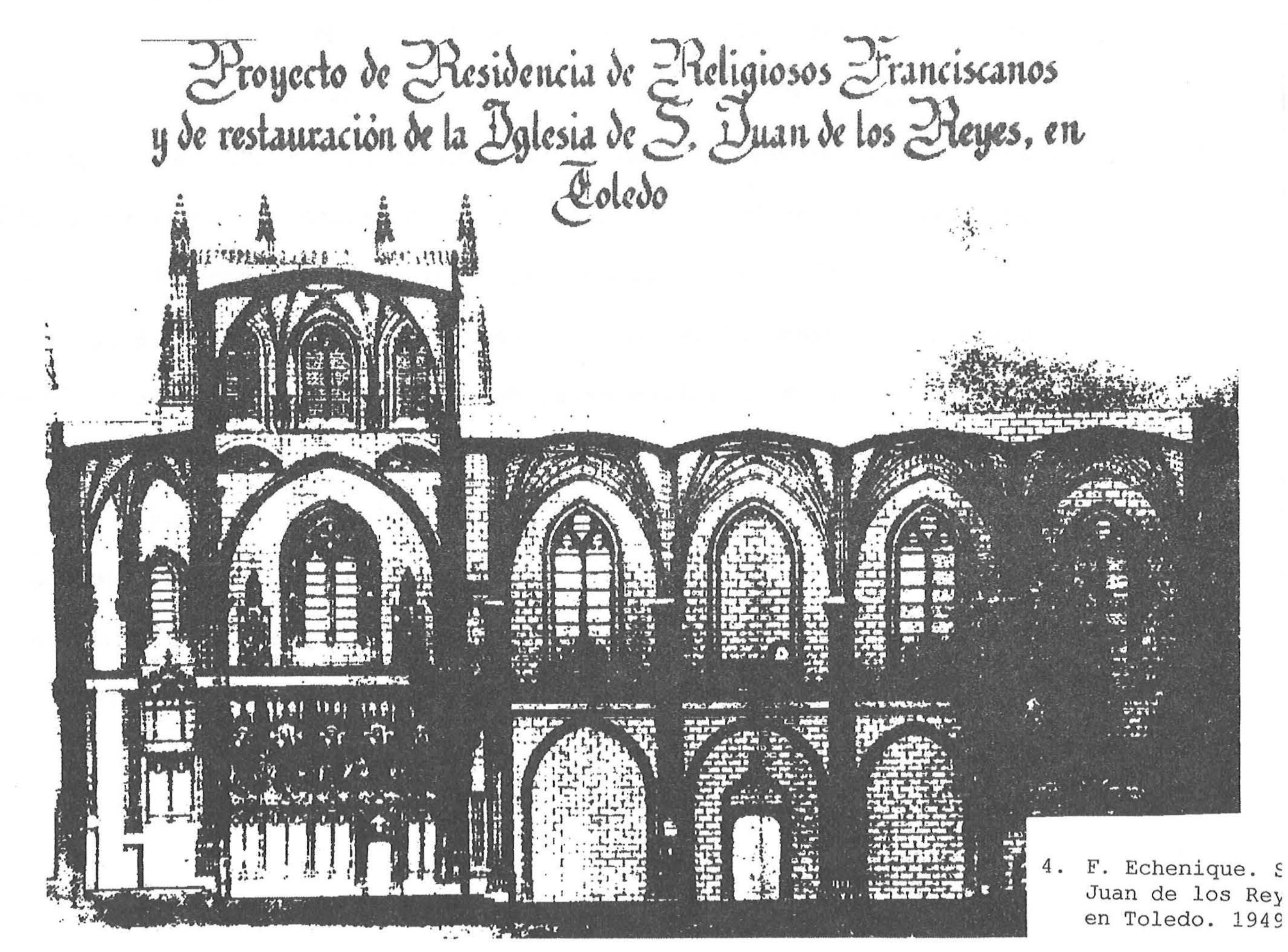
Algunas propuestas metodológicas son intentadas con posterioridad, como el tratado de Sanpaolesi, para el que la reutilización debe respetar el edificio primitivo dentro de una actividad creativa en la que la personalidad del arquitecto tiene importancia capital.

Desde un punto de vista más general, Gregotti reflexiona sobre la relación historia-proyecto: "(La función proyectante del operar) es, por tanto, el concreto y renovado encuentro con el mundo de la vida, con sus problemas constantemente nuevos, y en los que participan la historia y la naturaleza, que constituye la primera fuente del operar arquitectónico. Pero debemos también reconocer que toda la experiencia presiona, en cuanto historia, a hacerse presente y significativa en la ocasión pro

yectual, es decir, a devenir acción para el sujeto; y luego de nuevo experiencia de la historia".[19]

En el ensayo sobre la intervención en el castillo de Abbiategrasso, Giorgio Grassi, recuerda la naturaleza arquitectónica del proyecto: "O nos encontramos frente a un hecho exclusivamente técnico, como la consolidación, el saneamiento, etc., y en este caso se puede afirmar que no se trata de un problema arquitectónico, o bien la restauración se presenta en primer lugar como problema arquitectónico, y en este caso se trata de proyectación en el sentido más estricto, lo que no puede ser eludido mediante ningún artificio".[20]

Finalmente, Solá-Morales propondrá la intervención arquitectónica como "la propuesta imaginativa arbitraria y libre por la cual se intenta no sólo reconocer las estructuras significativas del material histórico existente sino su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto edificado".[21]



4. F. Echenique. S
Juan de los Rey
en Toledo. 194

V.- ELEMENTOS PARA UNA TEORIA DE LA ACTUACION SOBRE LA ARQUITECTURA HISTORICA

En el momento actual no puede hablarse de una teoría universalmente válida de la intervención arquitectónica, de igual manera que no es posible la formulación de una teoría única de la arquitectura. Lo único que puede avanzarse es una serie de principios básicos previos a la construcción de la teoría y esbozar unos elementos primarios que informarían las múltiples posibles formulaciones teóricas.

Un primer principio sería la afirmación de la intervención sobre la arquitectura histórica como una parte de la disciplina arquitectónica, con todas las implicaciones que ello conlleva. La actuación es un hecho arquitectónico en sus facetas técnicas, funcionales y morfológicas y como tal ha de plantearse sobre una preexistencia, aun cuando el influjo de ésta sobre el nuevo diseño sea siempre decisivo.

La segunda afirmación es que la decisión de los límites de la actuación es una decisión social y política, en la que las consideraciones arquitectónicas han de armonizarse con otras exigencias sociales, históricas, arqueológicas y económicas. Al igual que las ordenanzas urbanísticas o el programa son decisiones previas al acto de proyectación, también los límites de la intervención deben ser establecidos con carácter previo a la elaboración del proyecto.

Un tercer principio es el carácter pluridisciplinar que ha de tener cualquier intervención, como momento en el que confluyen diversos acercamientos e investigaciones sobre el edificio y que se plasman en la interpretación y lectura del inmueble como convergencia de diversas ópticas y especialidades.

Una vez sentados estos principios básicos previos, propondría una serie de reflexiones teóricas sobre el proyecto ante la arquitectura histórica, no con el fin de establecer un sistema normativo, sino para ofrecer con ese ejercicio teórico una serie de puntos de referencia sobre los que pueden girar nuevas construcciones teóricas o la realidad de la práctica.

1. PROYECTO E INVESTIGACION: DOS ASPECTOS DE UN MISMO PROCESO.

La acción de conservación y restauración del patrimonio arquitectónico no puede realizarse sino desde un profundo conocimiento del edificio sobre el que se interviene. El análisis del mismo coincide en su formulación con el acto proyectual, complementándose en un proceso en el que la investigación aporta contenido y puntos de referencia al diseño.

Pero la actuación también permite llegar a un conocimiento más profundo del edificio, aportando, a través del contacto físico y de la manipulación de las fábricas, una posibilidad única de leer como en un libro numerosos datos importantes para una global comprensión del inmueble.

De esta manera proyecto e investigación se desarrollan como dos partes de un proceso único que revalorizan al edificio mediante la mejora de su estado de conservación y sus posibilidades de utilización, pero también aumentando el conocimiento que sobre él tenemos e incrementando su valor histórico.

El desarrollo armónico de ambos aspectos exige que el proyecto no suprima en ningún caso elementos que no hayan sido debidamente investigados o que puedan con posterioridad aportar datos documentales.

2. EL DIAGNOSTICO COMO PUNTO DE PARTIDA DE LA PROYECTACION.

Para la realización del ejercicio de proyectación es necesario conocer y evaluar los problemas a los que esa acción ha de enfrentarse. Esta problemática es en el caso de la arquitectura histórica de una gran complejidad, debido a la heterogeneidad de factores que intervienen.

Realizar un adecuado diagnóstico de la situación del edificio tanto en sus aspectos técnicos como funcionales y urbanos es el primer paso de todo proceso de investigación y proyectación.

Si compleja es la problemática sobre la que se actua, muy diversos han de ser los métodos e instrumentos de investigación y diagnóstico, y a menudo estarán fuera del estricto campo de las técnicas arquitectónicas. La capacidad de síntesis e interpretación de estas dispares informaciones es una premisa básica para sobre un adecuado diagnóstico articular las líneas de actuación.

3. LA ACTUACION COMO INTERPRETACION DE LA ARQUITECTURA HISTORICA.

Toda actuación sobre una arquitectura histórica supone una lectura de las estructuras del edificio y una interpretación de las mismas. Aun en el caso de la más absoluta desconexión entre el ejercicio proyectual nuevo y la arquitectura sobre la que se asienta, su propia formulación denota una determinada interpretación a la que no puede sustraerse.

Ello no quiere decir que no existan diversos caminos de interpretación de la arquitectura histórica. De hecho, dependiendo de la forma en que se realice el proceso de investigación y proyecto, los resultados serán variables, siendo cada diseño un ejercicio único e irrepetible.

Pero el propio proyecto parte de una realidad que determina y marca

el proceso. Asumir de partida la presencia histórica y analizar la postura que ante ella se adopte es una de las cuestiones esenciales del proyecto de conservación.

4. LA ACTUACION COMO OPERACION ARQUITECTONICA ACTUAL.

Toda actuación arquitectónica sobre un edificio preexistente es un ejercicio de arquitectura situado en unas coordenadas actuales. La actitud del proyecto ante la historia no puede retornar a la continuidad del eclecticismo. La ruptura que en el proceso de la historia realizó la modernidad se nos presenta como irreversible.

Ello no quiere decir que la actuación pueda ignorar la arquitectura sobre la que se asienta. Como contraste, crítica o analogía, la nueva intervención se enfrenta a la preexistencia en su cualidad de obra actual. Incluso una imitación del lenguaje no podría sino manifestarse en su contingencia de actualidad.

Así el lenguaje de la actuación es un lenguaje nuevo en el que implícitamente existe una interpretación del edificio, de naturaleza diversa en función del proceso de investigación y de proyectación.

Ello también indica que la actuación es una más en un proceso histórico que nace con el edificio y sólo terminará con su destrucción. El permitir que esa vida en transformación del edificio continúe después de la actuación, haciendo que ésta no sea irreversible, es una de las exigencias del proyecto de conservación.

5. LA REUTILIZACION COMO FACTOR DECISIVO EN LA ACTUACION.

Toda actuación sobre la arquitectura histórica tiene como objetivo convertirla en un marco adecuado para el desarrollo de unas funciones, incluso en el caso de que esta función sea la de museo de sí mismo. El observar y estudiar ese programa funcional como partida del proceso de proyectación forma junto al acto de investigación y al establecimiento de un diagnóstico el conjunto de premisas ineludibles del acto de proyectación. Además de una interpretación de la preexistencia, toda actuación es una proyección hacia el futuro en cuanto creación de las condiciones materiales para desarrollar la función social del edificio. La reutilización es así una exigencia social además de una necesidad propia del edificio para evitar su deterioro.

6. LA ACTUACION SOBRE LA ARQUITECTURA HISTORICA EN SU DIMENSION URBANA.

Toda intervención arquitectónica se enmarca en un contexto urbano que no puede ser eludido. A los significados propios del edificio sobre el que el nuevo proyecto actua, se suman los de su entorno y los de la ciudad en su conjunto.

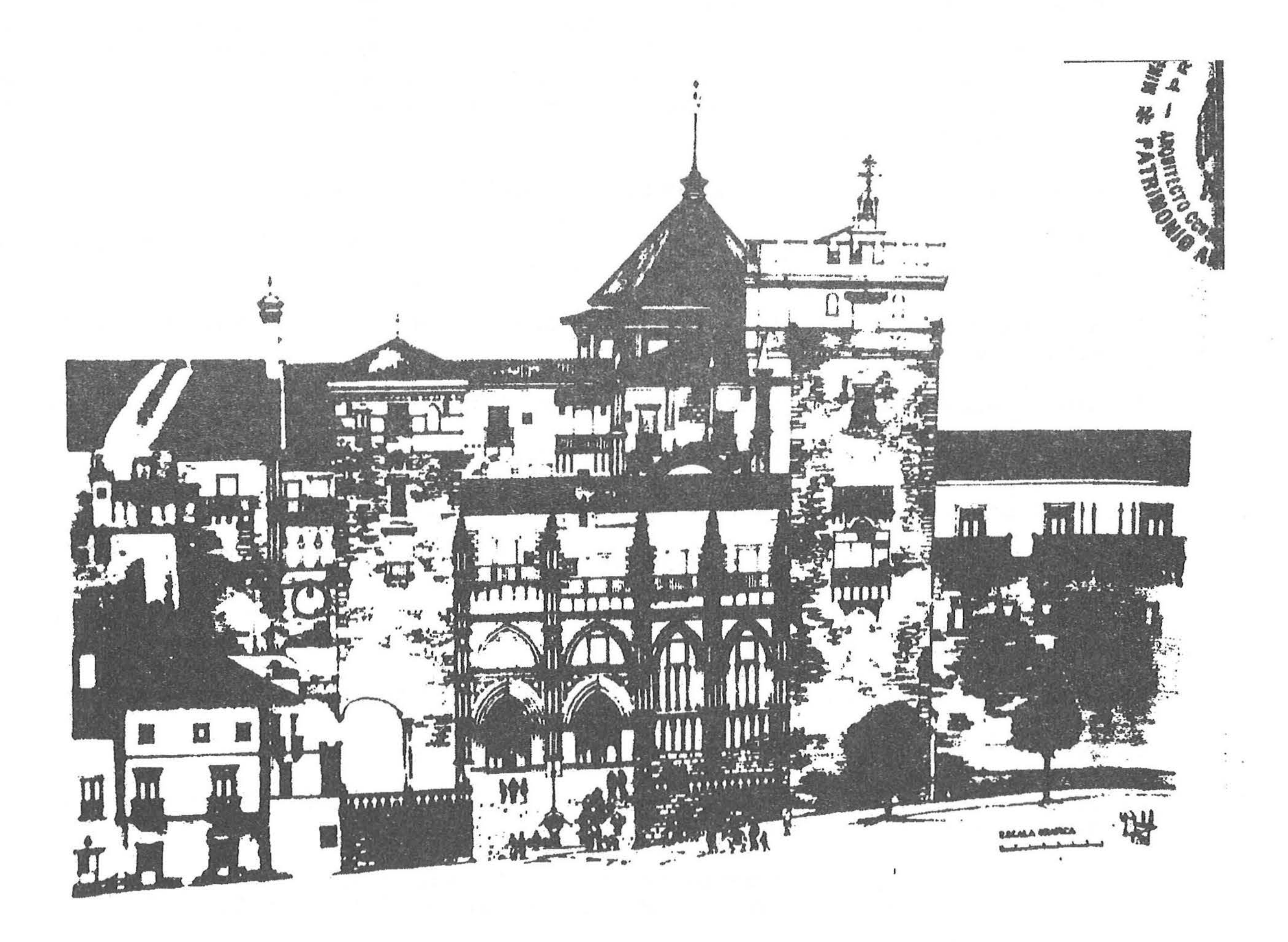
Ello introduce un grado superior de complejidad en el proceso. El proyecto deviene así una parte más de un sistema de funciones y significaciones a mayor escala que es la ciudad construida.

Por otro lado la realidad urbana interviene en la naturaleza del proyecto con unas exigencias de preexistencias similares a las que el propio edificio aporta. El proyecto es así también una lectura e interpretación de la realidad urbana.

7. LA ACTUACION SOBRE LA ARQUITECTURA HISTORICA EN SU DIMENSION SOCIAL.

La conservación y restauración del patrimonio arquitectónico tiene una evidente función social. No sólo la utilización de los monumentos ha de revertir a la sociedad en su conjunto sino el conocimiento de la naturaleza de los edificios y del propio proceso de recuperación que es el proyecto de actuación.

Por ello es necesario una adecuada difusión de las acciones que se emprenden en el patrimonio a fin de permitir una comprensión de la arquitectura histórica y fomentar una participación activa de la sociedad en su conjunto en la conservación y recuperación de toda la arquitectura y la ciudad construidas.



5. Luis Menéndez Pidal. Monasterio de Guadalupe.1925

N O T A S

1. Karl Friedrich Schinkel. Memorandum zur Denkmalpflege.1985. Citado en Norbert Huse. Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrunderten. Verlas C.H. Beck. Munich 1984.

2. Manfredo Tafuri en Teorías e historía de la arquitectura dice al respecto: "Unir historia y teoría significaba, en realidad, convertir en instrumento de razonamiento teórico a la misma Historia, elegida ahora como guía para la proyección. El que luego los significados que se dieron a su enseñanza fueran, para Ruskin por un lado y para Viollet-le-Duc por otro (y, para Boito, en posición independiente) casi opuestos entre sí, es un fenómeno secundario, por lo menos en primera instancia".

3. Eugène Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonne de l'Architecture Française du XI^{eme} au XVI^{eme} siècle. París. 1854-1868.

4. Gottfried Semper, citado en Renato de Fusco. Storia e struttura. Teorie della storiografia architettonica. Ed. ESI. Nápoles. 1970.

5. John Ruskin. Las siete lámparas de la arquitectura. 1849. Alta Fulla. Barcelona. 1987.

6. William Morris "The Revival of Architecture" en Fortnigthly Review. 1988.

7. Jhon Ruskin. Op. Cit.

8. Alois Riegl: "Neue Strömungen in der Denkmalpflege". Mitteilungen der k.K. Zentralkommission für Erforschung der Kunstund historischen Denkmale. 1905. Este texto fue una réplica al texto de Georg Dehio "Denkmalschultz und Denmalpflege in neunzehnten Jahrhundert". 1905, en el que éste polemizaba sobre algunos de los conceptos expresados por Riegl en "Der moderne Denkmalkultus". 1903.

9. Georg Simmel. "Die Ruine" en Philosophische Kultur. Leipzig 1919.

10. Walter Benjamin. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" en Zeitschrift. París 1936.

11. Hermann Muthesius. "Die Wiederherstellung unserer alten Bauten" en Neuen Rundschau. 1902

12. Hans Poelzig. Das Deutsche Kunstgewerbe. Verlag F. Bruckmann. Munich 1906.

13. Antonio Sant'Elia. L'architettura futurista. Lacerba. 1914.

14. Adolf Loos. "Richtlinien für ein Kunstamt" en Der Friede. 1919.

15. Le Corbusier. Urbanisme. Vincent et Fréal. París. 1925.

16. Camillo Boito. "Ordine del giorno sul restauro". Convegno nazionale degli ingegneri e architetti italiani. Roma. 1983.

17. Ambrogio Annoni. Scienza ed Arte del restauro architettonico. Milán 1946.

18. Cesare Brandi. Teoria del restauro. Einaudi. Roma. 1963.

19. Vitorio Gregotti. El territorio de la arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1972.

20. Giorgio Grassi. "Il progetto de intervento sul castello di Abbiategrasso e la questione del restauro" en Edilizia Populare n° 113. Milán. 1973.

21. Ignasi de Solá-Morales. "Dal contrasto all'analogia" en Lotus n° 46. 1985.

CUADERNO

71.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

